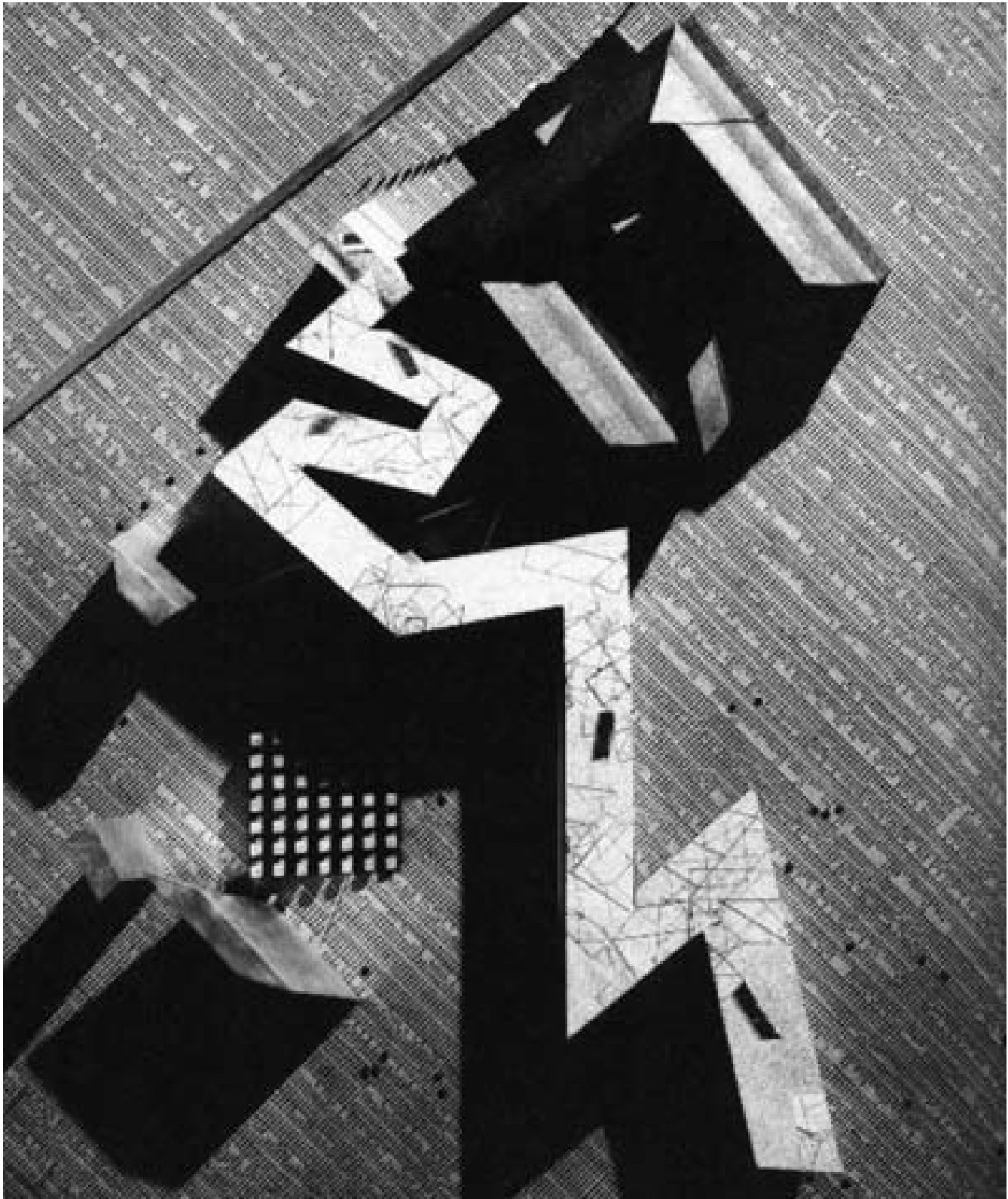


RUA DE MÃO DUPLA: LEITURAS BERLINENSES DE JOHN HEJDUK E DANIEL LIBESKIND*
TWO-WAY STREET: BERLINER READINGS OF JOHN HEJDUK AND DANIEL LIBESKIND*

Laís Bronstein e Andrés Martín Passaro

Tradução português-inglês: Helena Oliveira



Museu Judaico, maquete.
Jewish Museum, model.

O presente trabalho discorre sobre uma vertente da crítica arquitetônica da década de 1980 que suplanta a idéia de autonomia formal em vista da incorporação da prática literária e da busca pelo textual em seus projetos. Neste particular, destacamos os arquitetos John Hejduk e Daniel Libeskind como autores que singularizam as formulações desenvolvidas no seio da Cooper Union a partir destes anos.

A eleição destes arquitetos se deve não apenas ao alinhamento conceitual que apresentam em relação à arquitetura, mas também às suas fontes literárias mais presentes. Tanto no projeto *Vítimas* (1983) de John Hejduk, como no *Museu Judaico* (1989) de Libeskind, ambos para Berlim, encontramos referências retiradas da obra *Rua de Mão Única* (Einbahnstrasse) de Walter Benjamin, de 1928.

Vítimas, de John Hejduk, apresenta já as características que se tornaram mais patentes nos seus projetos a partir da publicação de *Mask of Medusa* em 1985: a adoção de uma linguagem poética, em um espaço narrativo atemporal, associados ao desenho de uma profusão de estruturas/objetos. Neste mundo, coabitam a estrutura narrativa de Walter Benjamin, e também a poética Rainer Maria Rilke.

Daniel Libeskind também se apropria dos personagens que pairam sobre Berlim para a construção gráfica e conceitual do *Museu Judaico*. O objeto é resultado de uma elaborada narrativa que reúne os fragmentos de obras de judeus ilustres que habitaram a cidade – entre eles, Walter Benjamin – os rastros deixados pelos habitantes desaparecidos e os vestígios do episódio do holocausto.

Os trabalhos de Libeskind e Hejduk apontam para um entendimento pouco convencional da idéia de representação, dificilmente abarcável segundo o conceito de mimesis. O estudo das interferências literárias na obra berlinesa destes autores, assim como sua cumplicidade com o pensamento pós-estruturalista, nos permitirá compreender uma das saídas apontadas pela teoria e pela crítica para a arquitetura destes anos.

INTRODUÇÃO

A associação da linguística à teoria da arquitetura e aos mecanismos de projeto é um processo devedor da forte influência do pensamento estruturalista na disciplina. Se por um lado o estruturalismo forneceu as credenciais para uma autonomia disciplinar em base formal, por outro, o uso e abuso de códigos semânticos derivaram num caminho sem saída para a arquitetura das décadas de 1970 e 1980. A resposta formalista que encontrou a opção mais consonante com estes anos de pluralismo epistemológico e ceticismo radical foi aquela em que o privilégio ao conceito,

The present paper is about a kind of architecture critique from the eighties that overcomes the idea of formal autonomy due to the incorporation of literary practice and to the search for the textual in their designs. In this particular feature, we emphasize the architects John Hejduk and Daniel Libeskind as authors who developed unique formulations in the heart of Cooper Union from those years on.

The election of these architects is not only due to the conceptual alignment they present in relation to architecture, but also to their most present literary sources. Both in John Hejduk's project called *Victims* (1983) and in Libeskind's *Jewish museum* (1989) – the two located in Berlin – we can find some reference taken from Walter Benjamin's *One-Way Street* (Einbahnstrasse), from 1928.

Hejduk's *Victims* already presents the characteristics that have become most evident in his projects since the publishing of *Mask of Medusa* in 1985: the adoption of a poetical language in a timeless narrative space, associated to the design of a profusion of structures/objects. In this world Walter Benjamin's narrative structure lives together with Rainer Maria Rilke's poetics.

Daniel Libeskind also seizes upon the characters that hover through Berlin for the graphic and conceptual construction of the *Jewish Museum*. The object is the result of an elaborate narrative that brings together fragments of works from illustrious Jews who lived in the city – among them, Walter Benjamin – the tracks left by disappearing inhabitants and the remains of the Holocaust.

The works of Libeskind and Hejduk point to a less conventional understanding of the idea of representation, hardly comprehensive according to the concept of mimesis. The study of the literary interference on the Berliner work of these authors, as well as its complicity to poststructuralist thought, will allow us to understand one way out pointed by theory and critique for these years' architecture.

INTRODUCTION

The association of Linguistics to the Theory of Architecture and to design mechanisms is a process that is strongly influenced by the structuralist thought. If, on the one hand, structuralism provided the credentials for a disciplinary autonomy on a formal basis, on the other hand the use and abuse of semantic codes derived into a one-way street for the architecture of the seventies and eighties. The formalist answer that found the option that agreed most with these years of epistemological pluralism and radical skepticism was the one in which the privilege to concept, syntax and narrative were most present in architecture. Located on the outskirts of structuralism and in synchronicity with the poststructuralist thought, this architecture proposes an inflexion on western

à sintaxe e a narrativa se fez mais presente na arquitetura. Situada nas margens do estruturalismo e sintonizada com o pensamento pós-estruturalista, esta arquitetura propõe uma inflexão na tradição humanista ocidental, ao pensar o mundo desde a ausência de fundamentos e desde a decomposição do tempo histórico.

Dentro desta ótica, presenciamos o surgimento de arquiteturas que deslocam a idéia de representação para um distinto entendimento das noções de sujeito, tempo e espaço. Neste particular, também o enimesmamento da disciplina em uma dita “linguagem própria” é suplantado por um processo que incorpora o discurso literário e filosófico à sua prática projetual.

Como autores que se inserem nesta postura, destacamos John Hejduk e Daniel Libeskind, respectivamente mestre e discípulo na Irwin Chanin School of Architecture da Cooper Union, onde Hejduk foi diretor por 25 anos. Em ambos, presencia-se uma filiação com o debate surgido inicialmente no seio do IAUS – Institute for Architecture and Urban Studies – nas décadas de 1970 e 1980, centralizado na figura de Peter Eisenman, que teve na revista *Oppositions* seu primeiro veículo de difusão. A sintonia entre estes dois autores torna-se mais patente quando observamos que é Daniel Libeskind quem faz a introdução de *Mask of Medusa*, livro que inaugura um novo momento na obra de Hejduk.

ARQUITETURA E TEXTO

Escrever não tem nada a ver com significar.¹

A idéia de subtrair da arquitetura qualquer conotação ideológica, externa à noção de autonomia formal, caracterizou um momento que o recurso à linguística tornou-se um instrumento sobre o qual pensar a disciplina.² A vertente deste pensamento em que situamos John Hejduk, e também a obra dos Five Architects de Nova York, singulariza-se pelo recurso ao mecanismo de sintaxe e da experimentação formal, distanciada, portanto, daquelas interpretações de viés semiológico da arquitetura comumente chamada de “pós-moderna”. Uma arquitetura conceitual, tal como se fazia presente no panorama das artes, era a proposta que subjazia os projetos destes autores.³

Neste marco teórico, são de fundamental importância as idéias tratadas por Peter Eisenman nos textos “Post-Functionalism” (1976) e “The End of Classical” (1984). É possível afirmar que estes textos pontuam uma migração deste núcleo americano da crítica arquitetônica, inicialmente estruturalista, para o território do pensamento pós-estruturalista, traçando distintos parâmetros para o projeto

humanist tradition when it thinks the world since the absence of foundations and since the decomposition of historical time.

Inside this point of view, we witness the rise of architectures that dislocate the idea of representation to a distinct understanding of the notions of subject, time and space. In this case, the self-centeredness of the discipline in a so-called “language of its own” is also supplanted by a process which incorporates the literary and philosophical discourse in its design practice.

We mention as authors who take part of this attitude John Hejduk and Daniel Libeskind, respectively master and disciple at Irwin Chanin School of Architecture from Cooper Union, where Hejduk worked as Principal for 25 years. In both, it is present the affiliation with the debate initially started inside the IAUS – Institute for Architecture and Urban studies – in the seventies and eighties, concentrated on the character of Peter Eisenman, who had as his first dissemination vehicle the magazine *Oppositions*. The syntony between these two authors becomes more evident when we observe that it is Daniel Libeskind who writes the introduction of *Mask of Medusa*, book that opens a new moment on the work of Hejduk.

ARCHITECTURE AND TEXT

Writing has nothing to do with signifying.¹

The idea of subtracting any ideological connotation from architecture, external to the notion of formal autonomy, characterized a moment in which the recourse to linguistics became an instrument of thinking about the discipline.² This line of thought that we consider John Hejduk part of, and also the work of the New York Five, is unique by the recourse to syntax mechanism and formal experimentation; therefore distant from those interpretations of semiological nature commonly called “post-modern”. A conceptual architecture, such as the one present in the panorama of the Arts, was the proposal that lies under the designs of these authors.³

In this theoretical framework, the ideas that Peter Eisenman describes on the texts *Post-Functionalism* (1976) and *The End of Classical* (1984) are fundamentally important. It is possible to affirm that these texts point out a migration of this American branch of architectural critique, initially structuralist, to the realm of poststructuralist thought, tracing distant parameters for design and theory of architecture.

Post-Functionalism concludes this first phase of critique, of a structuralist nature, where an anti-humanist view of architecture – in which man would be dislocated from the center of the world – is demanded. “He (man) is not seen as an originating agent anymore. Objects are seen as ideas that are indepen-

e a teoria da arquitetura.

Post-Functionalism encerra esta primeira fase da crítica, de viés estruturalista, onde é reivindicada uma visão anti-humanista da arquitetura, na qual o homem seria deslocado do centro do mundo. “Ele (o homem) não é mais visto como um agente originador. Objetos são vistos como idéias independentes do homem. Neste contexto, o homem desempenha uma função discursiva entre sistemas complexos e já formados de linguagem, que ele presencia, mas não constitui.”⁴ Neste contexto, Eisenman sugere uma abordagem para a arquitetura onde as noções de tempo – como desenvolvimento linear – e da representação – como figuração – são questionadas em favor da atemporalidade e da abstração da forma arquitetônica.

Em *The End of Classical*, de 1984, Eisenman radicaliza esta formulação, e postula uma arquitetura situada fora das chamadas “ficções” do pensamento clássico ocidental, uma arquitetura “não-clássica”. A ficção da representação, presente nas arquiteturas do período clássico e do renascimento, pautadas na “simulação da significação”; a ficção da razão, relacionada à “simulação de eficácia” da arquitetura neoclássica; e a ficção da história, que corresponderia à “simulação de eternidade” e à idéia de *zeitgeist* da arquitetura moderna.

Uma arquitetura ‘não-clássica’ não é o inverso, o negativo ou o oposto da arquitetura clássica; ela é simplesmente diferente ou uma outra coisa. Uma arquitetura ‘não-clássica’ não é mais um certificado de experiência ou uma simulação da história, da razão ou da realidade no presente. (...) O ‘não-clássico’ simplesmente propõe o fim à dominância dos valores clássicos, com vistas a revelar outros valores. Este não propõe um novo valor ou um novo *zeitgeist*, mas simplesmente uma outra condição – a de ler a arquitetura como um texto. Uma arquitetura ‘não-clássica’ não é, portanto, insensível à percepção de um fechamento que é inerente ao mundo; antes ela é insensível para representá-lo.⁵

Uma vez retirado o homem (sujeito) como agente discursivo, e mais radicalmente, como ente gerador de significados, nada mais resta à arquitetura que o recurso à ficção. “Uma arquitetura ‘não-clássica’ poderia ser mais apropriadamente descrita como uma outra manifestação, uma arquitetura ‘enquanto tal’, agora como uma ficção”.⁶

Esse posicionamento marca um deslocamento da “sintaxe” ao “texto” na prática de determinados arquitetos. Se em uma arquitetura conceitual o valor da obra se encontrava no processo, neste momento passa a estar na relação texto/obra, onde cada camada corresponde a um texto, uma

dent from man. In this context, man plays a discursive role complex and language formed systems, which he witnesses, but does not take part of”.⁴ In this context, Eisenman suggests an approach to architecture where the notions of time – as linear development – and representation – as figuration – are questioned in favor of the timelessness and abstraction of the architectural form.

In *The End of Classical*, from 1984, Eisenman radicalizes this formulation, and postulates an architecture located outside the so-called “fictions” of classical western thought, a “not-classical” architecture. The fiction of representation, present in the architectures of the classical and renaissance periods, featured by the “simulation of signification”; the fiction of reason, related to the “simulation of effectiveness” of neoclassic architecture; and the fiction of History, corresponding to the “simulation of eternity” and to the idea of modern architecture *zeitgeist*.

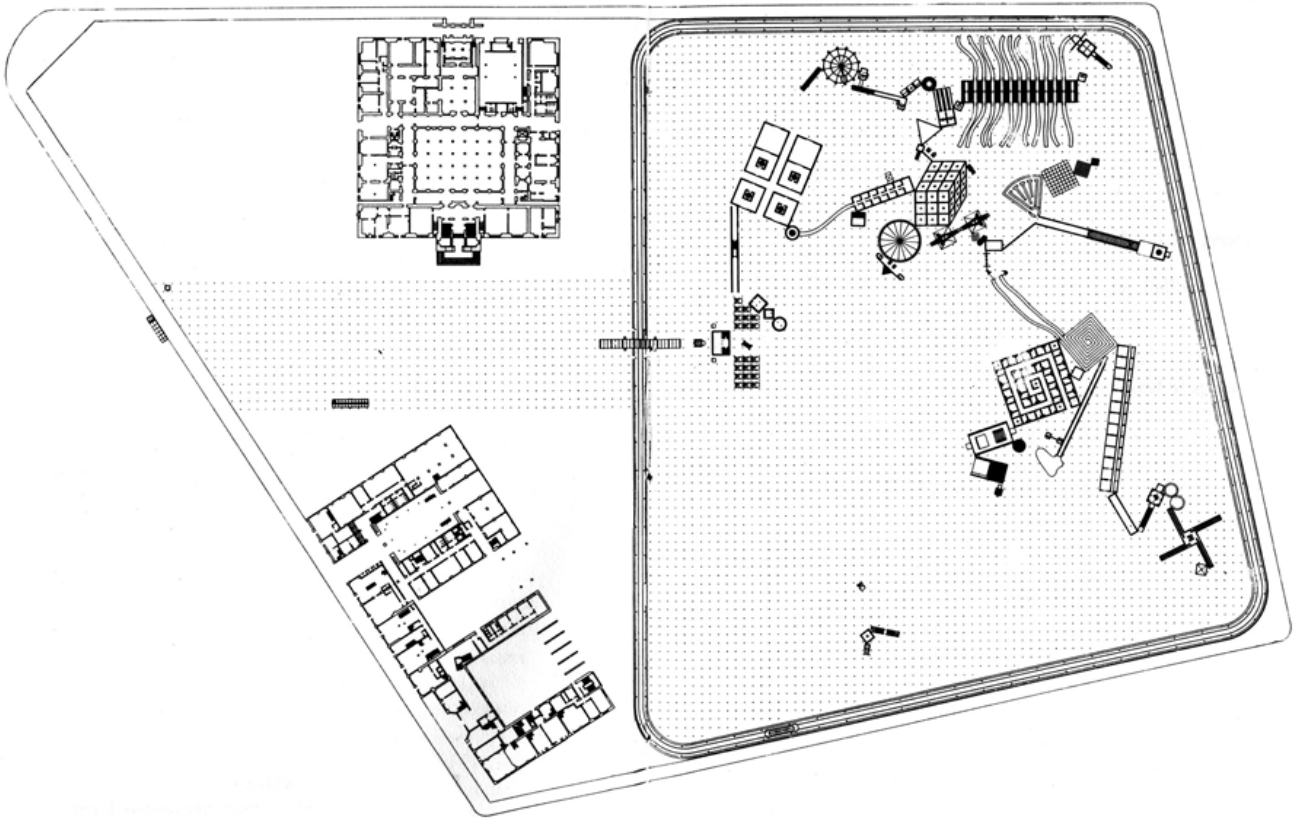
A ‘not-classical’ architecture is not the inverse, negative, or opposite of classical architecture; it is merely different from or other than. A ‘not-classical’ architecture is no longer a certification of experience or a simulation of history, reason or reality in the present. (...) The ‘not-classical’ merely proposes an end to the dominance of classical values in order to reveal other values. It proposes, not a new value or a new *zeitgeist*, but merely another condition – one of reading architecture as a text. (...) A not-classical architecture is, therefore, not unresponsive to the realization of the closure inherent in the world; rather, it is unresponsive to representing it.⁵

Once man (subject) is removed as discursive agent, and more radically, as a meaning generator being, there is nothing left to architecture but recurring to fiction. “A not-classical architecture may more appropriately be described as an other manifestation, an architecture as is, now as a fiction”.⁶

This position marks a moving from “syntax” to “text” in the practice of certain architects. If on a conceptual architecture the value of the work was found in the process, at this moment it turns to be in the text/work relationship, where each layer corresponds to a text, a fiction. The design has no value itself, as form or content, but in the different approaches to its reading. Such mechanisms can be seen in the designs of the “cities of artificial excavation” (Canareggio, Venezia; La Villette, Paris; Friedrichstrasse, Berlin) from Peter Eisenman, at the Parc de la Villette from Bernard Tschumi, and also in “Victims” from John Hejduk and the Jewish Museum from Daniel Libeskind, which will be dealt in this study.

1 *Vítimas*, implantação. Fonte: HEJDUK, John.
Víctimas. Murcia: COAAT, 1993.

1 *Victims*, implementation. Source: HEJDUK, John.
Víctimas. Murcia: COAAT, 1993.



2 *Vítimas*, "Pensamento de um Arquiteto". Fonte: HEJDUK, John. *Vítimas*. Murcia: COAAT, 1993.**

2 *Victims*, "Thoughts of an Architect". Source: HEJDUK, John. *Victimas*. Murcia: COAAT, 1993.

JOHN HEJDUK

Thoughts of an Architect

1986

1 **That architectural tracings are apparitions, outlines, figments.
They are not diagrams but ghosts.**

2 **Tracings are similar to X-rays, they penetrate internally.**

3 **Erasures imply former existences.**

4 **Drawings and tracings are like the hands of the blind
touching the surfaces of the face in
order to understand
a sense of volume, depth and penetration.**

5 **The lead of an architect's pencil disappears (drawn away)
metamorphoses.**

To take a site; present tracings, outlines, figments, apparitions.

X-rays of thoughts. Meditations on the sense of erasures.

To fabricate a construction of time.

**To draw out by compacting in. To flood (liquid densification)
the place-site with missing letters and disappeared signatures.
To gelatinize forgetfulness.**

2

ficção. O projeto não tem um valor próprio, como forma ou conteúdo, e sim nas diferentes aproximações à sua leitura. Tais mecanismos podem ser vistos nos projetos das “cidades de escavação artificial” (Canareggio, Veneza; La Villette, Paris; Friedrichstrasse, Berlim) de Peter Eisenman, no Parque de la Villette de Bernard Tschumi, e também em “Vítimas” de John Hejduk e no Museu Judaico de Daniel Libeskind, os quais iremos tratar neste estudo.

Ditas formulações teóricas também remetem a uma aproximação em arquitetura do pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mille Plateaux*, quando discorrem sobre a necessidade de “produzir inconsciente”,⁷ retirando dos discursos qualquer resquício metafísico que remeta a valores da razão e da transcendência. Os autores que incorporam a narrativa em seus projetos desdenham as idéias de imitação, semelhança e significado assim como todas aquelas pautas que atavam o discurso a códigos estabelecidos. A ficção vem a ser o único recurso para se trabalhar um presente ausente de valor próprio, apenas passível de relacionar-se a espaços e textos de outros tempos e autores.

VÍTIMAS

Para cada estrutura foi dado um nome.⁸

O projeto de Hejduk denominado *Vítimas* foi elaborado no ano de 1983 para um concurso organizado pela IBA (Internationale Bauausstellung Berlin), o qual previa a criação de um lugar de reflexão sobre o episódio do nazismo, e também de um novo parque, com área verde e de recreação. O terreno, situado no setor de Friedrichstadt, era o local onde anteriormente estavam situados os quartéis gerais da SS e da Gestapo. *Vítimas* recebeu prêmio especial do Júri.⁹

O projeto é composto por 67 “estruturas” numeradas (1 a 67). A cada um destes números corresponde um “personagem”, que por sua vez corresponde a um “objeto”. A cada uma destas “estruturas” (número/objeto/personagem) corresponde um texto e um conjunto de desenhos técnicos. Também acompanham o projeto vários croquis e um diário, escrito, que abarca o período de 128 dias. A estes se soma um texto introdutório explicando as possíveis etapas para a execução do projeto. Todo este material é apresentado como uma espécie de Catálogo:

Este catálogo de 67 estruturas se oferece à Cidade e aos Cidadãos de Berlim. Uma possibilidade é que as 67 estruturas possam ser construídas em dois períodos de 30 anos, outra possibilidade é que nenhuma delas se construa. Uma

The stated theoretical formulations also refer to an approach in architecture to the thought of Gilles Deleuze and Felix Guattari in *Mille Plateaux*, when they talk about the need to “unconsciously produce”,⁷ removing from discourse any metaphysical remain that refer values of reason and transcendence. The authors who incorporate narrative into their designs disdain the ideas of imitation, resemblance and meaning as also all those features that linked discourse to established codes. Fiction turns out to be the only resource to work an absent present of self-value, only susceptible to relate to spaces and texts from other times and authors.

VICTIMS

For each structure a name was given.⁸

Hejduk’s project called *Victims* was elaborated in 1983 for a contest organized by IBA (Internationale Bauausstellung Berlin), which predicted the creation of a place for reflecting about the Nazi episode, and also of a new park, with green area and recreation area as well. The lot, located on Friedrichstadt sector, was the place where the headquarters of the SS and Gestapo used to be located. *Victims* received the Jury’s special award.⁹

The project is composed by 67 numbered “structures” (1 to 67). Each of these numbers corresponds to a “character”, which in its turn corresponds to an “object”. To each of these “structures” (number/object/character) corresponds to a text and a set of technical drawings. There are also, together with the project, many croquis and a diary, written, that comprises the period of 128 days. Added to these there is an introductory text explaining the possible steps for the execution of the project. All this material is presented as a sort of Catalogue:

This catalogue of 67 structures is offered to the City and to the Citizens of Berlin. One possibility is that the 67 structures can be built in two 30-year periods, another possibility is that none of them be built. A third possibility would be that only a few were built. The decision depends on the City and the Citizens of Berlin.¹⁰

In the introduction of this material Hejduk inserts the text/poem, called “thoughts of an architect”, where he gives a few clues for the reading of his project (figura 2).

Apparently unusual to a project memorial, this poem translates ideas related to the memory of the place, in an appraisal very distant from the one usually called contextualist. This phase of Hejduk’s work is undoubtedly more aware of external conditions. However, it is not at all related to conventional design

terceira possibilidade seria que somente algumas fossem construídas. A decisão depende da Cidade e dos Cidadãos de Berlim.¹⁰

Na introdução deste material Hejduk insere o texto/poema, denominado “pensamentos de um arquiteto”, onde fornece algumas pistas para a leitura de seu projeto (figura 2).

Aparentemente inusitado para um memorial de projeto, este poema traduz idéias relacionadas com a memória do lugar, em uma apreciação muito distante daquela comumente chamada de contextualista. Esta fase da obra de Hejduk é, sem dúvida, mais atenta às condições externas, porém em nada se relaciona com pautas convencionais de projeto, tais como programa, orientação, funcionalidade, usuário. A construção efetuada em *Vítimas* parte do cruzamento dos espaços textuais de autores que vagam no pensamento de Hejduk ao tratar o tema do concurso. Sobre este aspecto, Sara Nadal observa:

Antes de começar esta nota sobre os espaços textuais de John Hejduk, por suas memórias de um espaço desejado, é imprescindível demarcar inícios, desvelar o lugar de onde partem seus textos. As coordenadas deste lugar são aparentemente simples, umas verticais e outras horizontais, umas diacrônicas e outras sincrônicas. Os espaços textuais de John Hejduk se localizam no ponto de interseção, fusão e diálogo destas coordenadas. Por um lado, seus textos se entrelaçam, se tecem no residual de outros textos. Hejduk participa dos textos de Ruskin, Benjamin, Celan e Rilke. Textos do passado, preocupados todos eles por lugares possíveis da memória.¹¹

Nestes espaços, desvanecem as idéias de mimese e de representação, assim como todo mecanismo gerador de significados. Em seu trabalho, a idéia de significado é deslocada para uma categoria de simbolismo desprovida de conotações semiológicas, *high tech*, *kitsch* ou revivalistas. A questão simbólica em Hejduk aproxima-se mais bem do entendimento da noção de diferença no pensamento de Jacques Derrida.

A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito ‘presente’, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente, que aquilo que se

features, such as program, orientation, functionality and user. The construction made in *Victims* comes from the crossing of textual spaces from authors who wander about Hejduk’s thought when dealing with the theme of the contest. About this, Sara Nadal observes:

Before starting this note on John Hejduk’s textual spaces, by his memories of a desired space, it is indispensable to demarcate beginnings, unveil the place where his texts come from. The coordinates of this place are apparently simple, some vertical, others horizontal, some diachronic, others synchronic. John Hejduk’s textual spaces are located at the point of intersection, fusion and dialogue of these coordinates. On one hand, his texts are entwined, weaved on the residual of other texts. Hejduk takes part of the texts of Ruskin, Benjamin, Celan and Rilke. Texts from the past, all worried about possible places from memory.¹¹

In these spaces, the ideas of mimesis and representation fade out, such as all meaning generator mechanism. In his work, the idea of meaning is dislocated to a category of symbolism without semiological connotations, high tech, kitsch or revivalist. The matter of the symbolic in Hejduk approaches much more to the understanding of the notion of difference on the thought of Jacques Derrida.

Difference is what makes the movement of signification possible only if each element that is said to be “present,” appearing on the stage of presence, is related to something other than itself but retains the mark of a past element and already lets itself be hollowed out by the mark of its relation to a future element. This trace relates no less to what is called the future than to what is called the past, and it constitutes what is called the present by this very relation to what it is not, to what it absolutely is not; that is, not even to a past or a future considered as a modified present.¹²

Related to the matter of the meaning, it is possible to verify an eclipse of historical and chronological time (past/present/future), which refers to a distinct understanding also in this category. *Victims* seems to be located on a “time drift”, condition which the author already implies on the Introduction of his Catalogue:

At the bus stop there is a double clock. On the upper part of the clock there is a mobile set of cross-shaped structures assembled on a shaft activated by a spinning wheel. Suspended by the spinning wheel, there is a shaft linked to the pendulum. The pendulum is fixed, without movement – fixed time. Next to the tower there is a sand clock in movement. The sand clock spins eternally – mobile

chama passado, e constituindo aquilo que chamamos presente por intermédio dessa mesma relação como que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presente modificado.¹²

Relacionada à questão do significado, verifica-se uma operação de eclipse do tempo histórico e cronológico (passado/presente/futuro), que remete a um distinto entendimento também desta categoria. Vítimas parece situar-se em uma “deriva temporal”, condição esta que o autor já insinua na Introdução de seu Catálogo:

No ponto de ônibus há um relógio duplo. Na parte superior do relógio há um conjunto móvel de aspas montadas sobre um eixo ativado por uma roda giratória. Suspenso da roda giratória, há um eixo unido ao pêndulo. O pêndulo está fixo, sem movimento – tempo fixo. No lado da torre há um relógio de areia em balanço. O relógio de areia gira eternamente – tempo móvel.¹³

Em seu diário, a questão é retomada:

23 de Julho: A lógica do relógio digital? Um relógio onde os números se movem.

24 de Julho: A invenção do relógio de areia: o estrangulamento do tempo.¹⁴

A subversão efetuada por Hejduk nas categorias de espaço, memória e tempo é acompanhada pela descrença no papel do sujeito. Dita suspeita é confirmada quando vemos estruturas que são, simultaneamente, sujeito, objeto e número, dispostas em um arranjo que oferece uma nova concepção antropomórfica, dentro de uma aparente lógica maquinista. “Máquinas abstratas”, segundo a definição de Gilles Deleuze e Felix Guattari.

As máquinas abstratas excedem toda a mecânica. Se opõem ao abstrato em seu sentido ordinário. As máquinas abstratas se compõem de matérias não formadas e de funções não formais. Cada máquina abstrata é um conjunto consolidado de matérias-funções. (...) Abstratas, singulares e criativas, aqui e agora, reais ainda que não concretas, atuais ainda que não efetuadas, por isto as máquinas abstratas estão datadas e tem nome. Não é que remetam a pessoas ou a momentos efetuentes, ao contrário, são os nomes e as datas que remetem às singularidades das máquinas e seu efetuado.¹⁵

Também a designação, textual, de números, nomes e funções para cada uma das estruturas, e suas respectivas representações gráficas, sugere um caráter funcionalista

time.¹³

In his diary, this matter is taken up again:

July 23rd: The logic of a digital clock?

A clock where the numbers move.

July 24th: the invention of a sand clock: the strangling of time.¹⁴

The subversion performed by Hejduk on the categories of space, memory and time goes along with the disbelief in the role of the subject. The stated suspicion is confirmed when we see the structures that are, at the same time, subject, object and number, arranged in an ensemble that offers a new anthropomorphic conception, in an apparent machinistic logic. “Abstract machines”, according to the definition of Gilles Deleuze and Felix Guattari.

The abstract machines exceed all mechanics. It opposes to abstract in its ordinary sense. Abstract machines are composed of not-formed matters and not-formal functions. (...) Abstract, singular and creative, here and now, real but still not concrete, current but still not performed, therefore abstract machines are dated and have a name. It is not that they refer to people or performing moments, on the contrary, it is the names and dates that refer to the singularities of the machines and their performance.¹⁵

Also the designation, textual, of numbers, names and functions for each of the structures and their respective graphic representation, suggests a functionalist character that is gradually refuted when objects with the same name take different names according to the city in which Hejduk works. The signifier – text, number, drawing: structure – is the mask, the substance of the design. From there comes Hejduk’s resort to this theme.

Face crystallizes all redundancies; it emits and receives resumes and recaptures all signifying signs. It is a whole body in itself: it is like the body of the center of the signified in which all un-territorialized signs are concentrated, and marks the limit of its un-territorialization. The face is what gives substance to the signifier. The mask does not hide the face. It is the face.¹⁶

TEXTUAL SPACES OF JOHN HEJDUK

We distribute pseudonyms so that nobody is recognizable.¹⁷

The rewriting is, to Hejduk, the only possible condition for working the memory. By making their subjects and objects exist, places and thoughts are again visited, rewritten, and remade. A process that is distant from being mere nostalgic approaches

3 *Vítimas* – Guarita do guarda-parque. Fonte: HEJDUK, John. *Vítimas*. Murcia: COAAT, 1993.

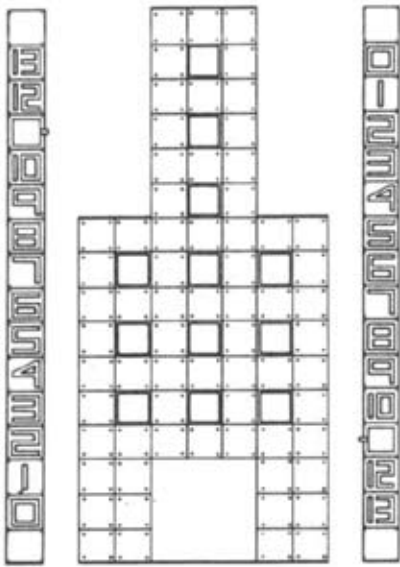
3 *Victims* – Watch tower (left) and musician’s studio. Source: HEJDUK, John. *Vítimas*. Murcia: COAAT, 1993.

4 *Vítimas* – Estúdio do poeta. Fonte: HEJDUK, John. *Vítimas*. Murcia: COAAT, 1993.

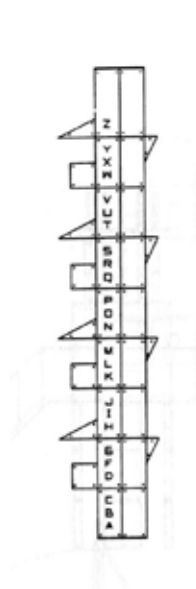
4 *Victims* – Poet’s studio. Source: HEJDUK, John. *Vítimas*. Murcia: COAAT, 1993.

5 *Vítimas* – Estúdio do pintor (esquerda) e estúdio do músico. Fonte: HEJDUK, John. *Vítimas*. Murcia: COAAT, 1993.

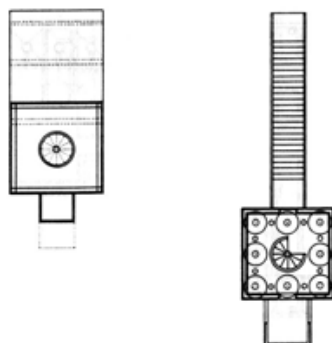
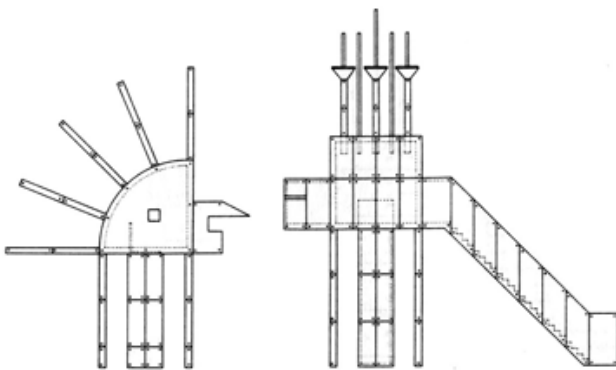
5 *Victims* – Painter’s studio. Source: HEJDUK, John. *Vítimas*. Murcia: COAAT, 1993.



3



4



5

que gradualmente é refutado quando objetos com o mesmo nome adquirem diferentes formas em projetos feitos para distintas cidades. Ou seu contrário, quando objetos com a mesma forma adquirem diferentes nomes segundo a cidade em que trabalha Hejduk. O significante – texto, número, desenho: estrutura – é a máscara, a substância do projeto. Daí a recorrência de Hejduk a este tema.

O rosto cristaliza todas redundâncias, ele emite e recebe, resume e recaptura signos significantes. É todo um corpo nele mesmo: é como o corpo do centro do significado para o qual todos signos desterritorializados se fixam, e marca o limite de sua desterritorialização. O rosto é o que dá a substância do significante. A máscara não esconde o rosto. É o rosto.¹⁶

ESPAÇOS TEXTUAIS DE JOHN HEJDUK

Distribuímos pseudônimos para que ninguém fosse reconhecível.¹⁷

A reescritura, é, para Hejduk, a única condição possível para trabalhar a memória. Fazendo existir seus sujeitos e objetos, os lugares e pensamentos voltam a ser visitados, reescritos, refeitos. Um processo que se distancia de meras aproximações nostálgicas e que não admite a existência de uma teoria para justificar sua prática. O viés reducionista da teoria mostra-se insuficiente para abarcar seu mundo de objetos que são personagens, de seus textos que são projetos e de sua teoria que é prática. A poesia é o meio com o qual Hejduk constrói os seus mundos. Também é “poesia” o nome da estrutura de número 30 de Vítimas.

Se a linguagem poética oculta em vez de revelar, a poética arquitetônica, por sua vez, deverá funcionar estritamente segundo o mesmo mecanismo. Assim, se o poeta se oculta sempre detrás da máscara do poema, Hejduk, por sua vez, se oculta detrás da máscara de cada um de seus projetos.¹⁸

Nesta construção, estão presentes os pensamentos de autores que também se utilizam da escritura para reescrever mundos que tangenciam em vários aspectos o discurso de Hejduk em Vítimas.

22 de setembro: A Poesia
Letra Desaparecida (E)
Os Poetas pedindo para voltar¹⁹

A utilização da poesia como meio de chegar a realidades mais profundas, a consciência da efemeridade da condição humana em contraposição à permanência que

and that does not admit the existence of a theory to justify his practice. The reductionist feature of the theory shows insufficient to englobe his world of objects that are characters, from his texts that are designs and from his theory that is practice. Poetry is the means which Hejduk builds his worlds. It is also “poetry” the name of structure number 30 of Victims.

If poetical language hides instead of revealing, the architectural poetics, in its turn, must work strictly according to the same mechanism. Therefore, if the poet always hides behind the mask of the poem, Hejduk, in his turn, hides behind the mask of each one of his designs.¹⁸

In this construction are present the thoughts of the authors who also use writing to rewrite worlds that touch, in many aspects, Hejduk’s discourse in Victims.

September 22nd: The Poetry
Missing Letter (E)
The Poets asking to come back¹⁹

The use of poetry as a means of reaching deeper realities, the conscience of ephemerality of human condition opposing to the permanence that emanates from scattered spaces and thoughts is a syntony between Hejduk and the poetics of Rainer Maria Rilke, here related to the text Duino Elegies.

Look: trees do exist; the houses that we live in still stand.
We alone fly past all things, as fugitive as the wind.
And all things conspire to keep silent about us,
half out of shame
perhaps, half as unutterable hope.²⁰

Nowhere, beloved, will world be, but within.²¹

Hejduk’s resource to the Masks seems to refer to Rilke’s insistence on referring to a not-human repertoire: animals, angels, dolls, all characters whose conscience of death, of the fleetingness of existence, are not present.

Not Angels: not men,
and the resourceful creatures see clearly
that we are not really at home
in the interpreted world. Perhaps there remains
some tree on a slope, that we can see
again each day: there remains to us yesterday’s street,
and the thinned-out loyalty of a habit
that liked us, and so stayed, and never departed.²²

Angel and Doll: then there’s a play at last.²³

emana dos espaços e pensamentos dispersos é uma sintonia de Hejduk com a poética de Rainer Maria Rilke, aqui relacionadas com o texto *Elegias* de Duíno.

Olhai, as árvores são; as casas
que habitamos resistem. Somente nós passamos,
permuta aérea, em face de tudo. E tudo conspira
para que silenciemos: o pudor, ou
quem sabe que indizível esperança²⁰

Em parte alguma, bem-amada, o mundo existirá, senão
interiormente.²¹

O recurso de Hejduk às Mascaras parece remeter à insistência de Rilke em referir-se a um repertório não-humano: animais, anjos, bonecos, todos personagens aos quais a consciência da morte, da fugacidade da existência, não estão presentes.

Nem Anjos, nem homens
e o intuitivo animal logo adverte
que para nós não há amparo
neste mundo definido. Resta-nos, quem sabe,
a árvore de alguma colina, que podemos rever
cada dia; resta-nos a rua de ontem
e o apego cotidiano de algum hábito
que se afeiçoou a nós e permaneceu²²

Anjo e boneco: haverá por fim espetáculo.²³

Indiferença ao tempo, à história e à própria humanidade parecem ser os aspectos das *Elegias* em que podemos ver ressonâncias no projeto de Hejduk. Também o apelo de Rilke à substância dos objetos e lugares é um outro ponto que encontramos em comum.

Traga pois o viandante da encosta do monte para o vale,
não apenas um punhado de terra do indizível, mas a
palavra colhida pura, a genciana amarela e azul. Estamos
aqui talvez para dizer: casa, ponte, árvore, porta, cântaro,
fonte, janela – e ainda: coluna, torre... mas para dizer,
compreende, para dizer as coisas como elas jamais pensaram
ser intimamente.²⁵

Os caminhos do mundo interior do escritor, para Rilke, e do arquiteto, para Hejduk, são o material que os autores elegem para a construção de suas obras. Nestas, estão entrelaçadas recordações individuais, percursos subjetivos, impressões dispersas e flashes de situações vividas, testemunhadas ou ainda fictícias. Semelhante procedimento está

Indifference to time, to History and to mankind itself seem to be the aspects of the *Elegies* in which we can see resonances on Hejduk's project. Rilke's appeal to object and place substance is also another point in common that we can see.

Since the traveller does not bring a handful of earth from mountain-slope to valley, unsayable to others, but only a word that was won, pure, a yellow and blue gentian. Are we here, perhaps, for saying: house, bridge, fountain, gate, jug, fruit-tree, window – at most: column, tower.....but for saying, realise, oh, for a saying such as the things themselves would never have profoundly said.²⁵

The paths of the writer's inner world, for Rilke, and the architect's, for Hejduk, are the material that authors elect for the construction of their works. In these are entwined individual memories, subjective routes, scattered impressions and flashes of lived situations, witnessed or even fictitious. Similar procedure is also present in the work of Walter Benjamin. *One-way Street*, a trilogy in three chapters: *One-way Street*, *Berlin Childhood* and *Images of Thought*. Benjamin, a Berliner author who writes about this city, is one more character who participates in the textual spaces of *Victims*. Hejduk gets back from Benjamin not only his Berliner world, but mainly what Sara Nadal calls "surrealist historiography",²⁶ that is unique by the annihilation of the space between subject and object and by the adoption of an unusual narrative structure.

Victims incorporates the chapters of *One-way Street* that, in its turn, is divided into 60 parts, and *Berlin Childhood*, divided into 41.²⁷ Each of these parts has a title that refers to objects, places, observations, characters, and also other authors – Goethe, Poe, Baudelaire, Shakespeare. Each of these parts reports different episodes, not always faithful to their respective title. *One-way Street* and *Berlin Childhood* can be read in any order, since none of their parts is intimately related to another. They are images of thought that do not have any hierarchy, causal relation, or linearity – beginning, middle and end. It is a rizomatic text, anticipating in a few decades the kind of writing proposed by Deleuze and Guattari.

Benjamin's narrative is deliberately furnished with fragments that compose his places in memory. "To great writers, finished works weigh lighter than those fragments on which they labor their entire lives".²⁸ The hiding of his ideas behind unclear titles is another resource that is also present in Hejduk's work. The fragmentation as discourse option is a syntony that these two authors show.

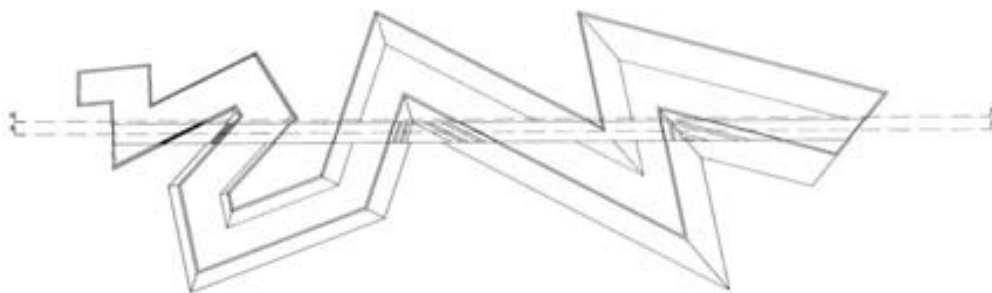
In *Victims* we find structures which relation to Benjamin's

8 Museu Judaico, cortes pelos eixos. Fonte: A+U, n.12, 1998.

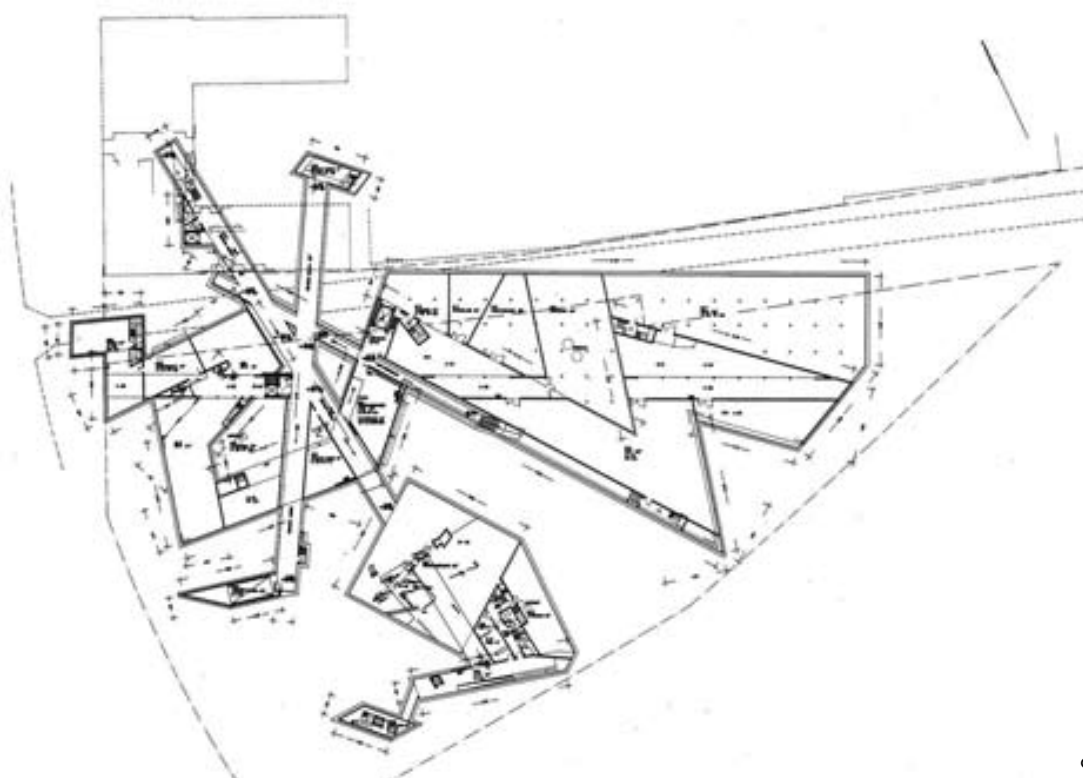
8 Jewish Museum, axis section views. Source: A+U, n.12, 1998.

9 Museu Judaico. Planta do subsolo, com os três eixos citados (continuidade, exílio e emigração, holocausto). Fonte: A+U, n.12, 1998.

9 Jewish Museum. Underground plan, with the three axes mentioned (continuity, exile and emigration, holocaust). Source: A+U, n.12, 1998.



8



9

presente também no trabalho de Walter Benjamin, *Rua de Mão Única*, uma trilogia em três capítulos: *Rua de Mão Única*, *Infância em Berlim* e *Imagens do Pensamento*. Benjamin, um autor berlinense que escreve sobre esta cidade, é mais um personagem que participa dos espaços textuais de *Vítimas*. Hejduk retoma de Benjamin não só seu mundo berlinense, mas principalmente o que Sara Nadal chama de “*historiografia surrealista*”,²⁶ que se singulariza pela aniquilação do espaço entre sujeito e objeto e pela adoção de uma estrutura narrativa pouco usual.

Vítimas incorpora os capítulos *Rua de Mão Única*, que por sua vez está dividido em 60 partes, e *Infância em Berlim*, dividido em 41.²⁷ Cada uma destas partes possui um título que remete a objetos, lugares, observações, personagens e também a outros autores – Goethe, Poe, Baudelaire, Shakespeare. Cada uma destas partes relata distintos episódios, nem sempre fiéis ao seu respectivo título. *Rua de Mão Única* e *Infância em Berlim* podem ser lidos em qualquer ordem, pois nenhuma de suas partes está intimamente relacionada à outra. São imagens do pensamento que não possuem hierarquia, relação causal, ou linearidade – início, meio e fim. Um texto rizomático, antecipando em algumas décadas a idéia de escritura reivindicada por Deleuze e Guattari.

A narrativa de Benjamin é povoada, deliberadamente, por fragmentos que compõem os seus lugares da memória. “Para os grandes, as obras acabadas têm peso mais leve que aqueles fragmentos nos quais o trabalho se estira através de sua vida”.²⁸ A ocultação de suas idéias detrás de títulos pouco esclarecedores é um recurso seu que está presente também na obra de Hejduk. A fragmentação como opção de discurso é uma sintonia que estes dois autores apresentam.

Em *Vítimas* encontramos estruturas em que a relação aos textos de Benjamin é bastante sugestiva. As estruturas 20: *A Enfermeira*; 21: *O Optometrista*; 28: *A Bibliotecária*; 31: *O Restaurador de Máscaras*; 32: *O Relojoeiro*; 43: *O Filatelista*; 53: *O Pavão Real*; 63: *Os Mortos*; 64: *Os Viajantes* bem podem ser vistas como referências aos sub-títulos de Benjamin: *Policlínica*, *Oculista*, *Guarda-Livros Juramentado*, *Vestiário de Máscaras*, *Relógio Normal*, *Comércio de Selos*, *A Ilha dos Pavões* e *Glienicke*, *Notícia de uma Morte*, *Partida e Regresso*. A desorientação proposital, assim como a ocultação, também é uma dinâmica que participa no valor da obra. Subverter códigos estabelecidos faz parte deste jogo.

TIERGARTEN – Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar

texts is quite suggestive. The structures 20: *The Nurse*, 21: *The Optometrist*, 28: *The Librarian*, 31: *The Mask Restorer*, 32: *The Clock Smith*, 43: *The Philatelist*, 53: *The Royal Peacock*, 63: *The Dead*, and 64: *The Travelers* can be seen as reference to Benjamin’s subtitles: *Policlinic*, *Eye Doctor*, *Bookkeeper*, *Masks Cloakroom*, *Regular Clock*, *Stamp Shop*, *The Island of Peacocks and Glienicke*, *News from a Death*, *Departure and Return*. The purposeful disorientation, as well as the hiding, is also a dynamics that takes part of the value of the work. Subverting established codes is part of this game.

TIERGARTEN - Knowing how to orient yourself through a city does not mean much. However, lose yourself in a city, like someone loses itself in a forest, requires instruction. In this case, the street names must sound to the one who is lost like the crackling of kindling when you step on, and the downtown alleys must reflect the time of day as clearly as a canyon.²⁹

XIII. The work is the death mask of conception.³⁰

DANIEL LIBESKIND - JEWISH MUSEUM

The Jewish Museum work is product of a contest held in 1988 for the extension of the German Historical Museum in Berlin. In 1989 the jury proclaims Libeskin’s design as the winner, due to its deep response to the contest requirements. Curiously, these requirements were not accomplished from the design, that the report itself judged as “impossible to interpret”, but from a “TEXTUAL” relationship with the architectural work.

The Museum’s project comes together with the text *Between the Lines*,³¹ title that already anticipates the ideogram of the construction. It is about two lines, one straight and the other tortuous that intercross each other, and that would represent in a particular way the history of Jewish people. The straight line is represented as a void; it is fragmented and denotes discontinuity and absences of what would be the symbol of the life of accidents and losses from Jewish people. The other line, of zigzag form that intercrosses the straight one, is infinite, continuous and tortuous, in a clear allusion to the history of the Jewish people in Berlin. Two intercrossed lines that contain a history of presences and absences.

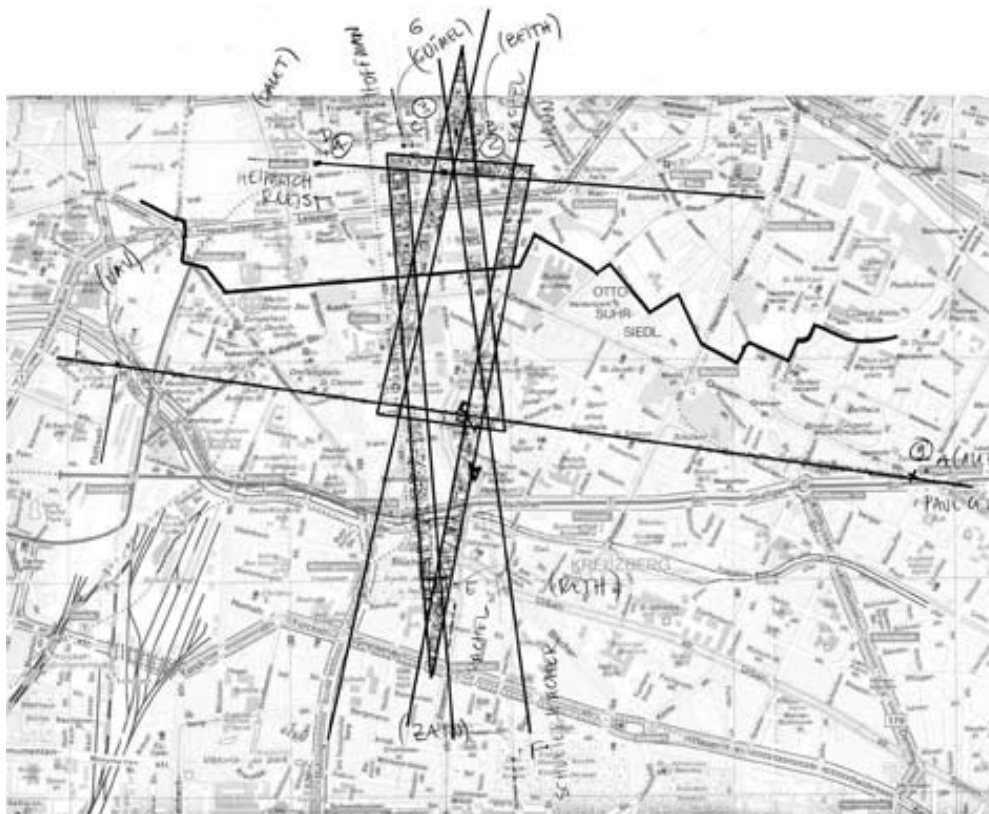
There are three basic ideas that formed the foundation for the Jewish Museum design. First, the impossibility of understanding the history of Berlin without understanding the enormous intellectual, economic and cultural contribution made by the Jewish citizens of Berlin. Second, the necessity to integrate physically and spiritually the meaning of the Holocaust into the consciousness and memory of the city of Berlin. Third, that only through the acknowledgement

10 Esquema conceitual da estrela de David com o Mapa de Berlim ao fundo. Fonte: A+U, n.12, 1998.

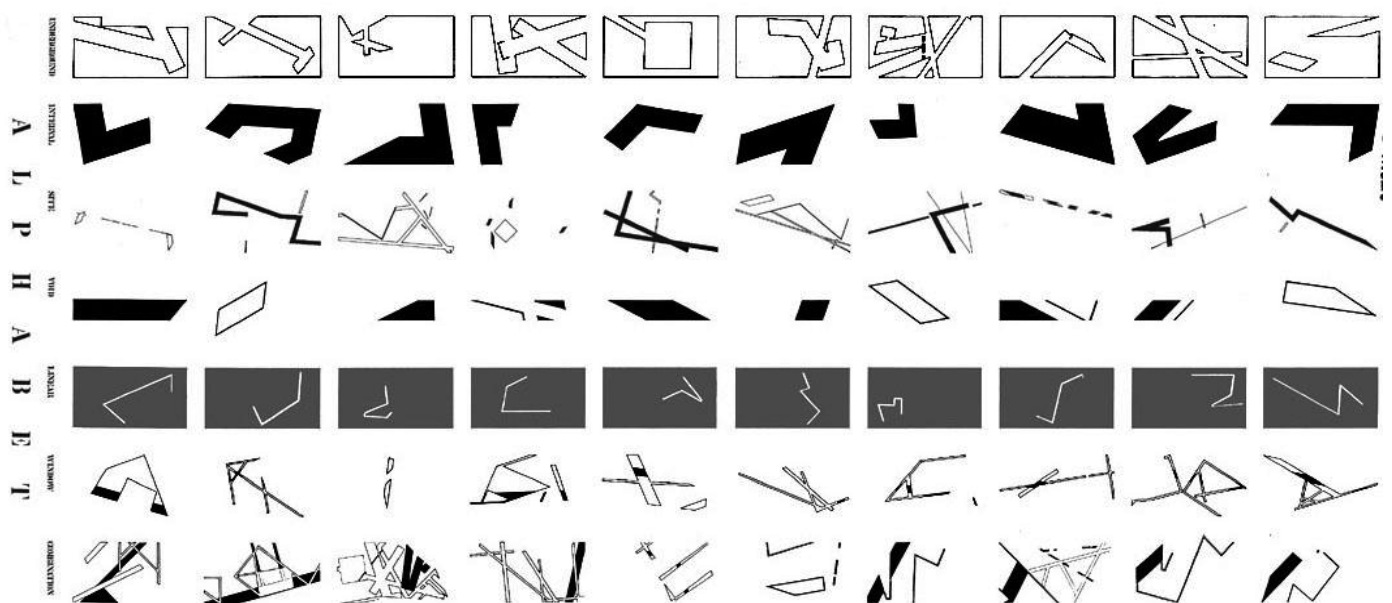
10 Conceptual plan of the Star of David with the Plan of Berlin in the background. Source: A+U, n.12, 1998.

11 Museu Judaico. Esquema conceitual. Fonte: A+U, n.12, 1998.

11 Jewish Museum. Conceptual plan. Source: A+U, n.12, 1998.



10



11

do graveto seco ao ser pisado, e as velas do centro da cidade devem refletir a hora do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro.²⁹

XIII. A obra é a máscara mortuária da concepção.³⁰

DANIEL LIBESKIND – MUSEU JUDAICO

A obra do Museu Judaico é produto de um concurso realizado em 1988 para a ampliação do Museu de História da Cidade de Berlim. Em 1989 o jurado proclama o projeto de Libeskind como ganhador, em face da sua profunda resposta aos requerimentos do concurso. Curiosamente, estes requerimentos não se cumpriram diretamente desde o projeto, que o próprio parecer julgou “impossível de interpretar”, e sim desde uma relação “textual” com a obra de arquitetura.

O projeto do Museu é acompanhado pelo texto “Between the lines”,³¹ título que já antecipa o ideograma da obra. Trata-se de duas linhas, uma reta e outra tortuosa que se entrecruzam, e que representariam de maneira particular a história do povo judeu. A reta está representada como um vazio, está fragmentada e denota descontinuidade e ausências do que seria o símbolo da vida acidentada, de perdas, do povo judeu. A outra linha, em “zigzag” se entrelaça com a reta, é infinita, contínua e tortuosa, em clara alusão à história do povo judeu em Berlim. Duas retas entrelaçadas que contém uma história de presenças e de ausências.

São três as idéias básicas que formam a base o projeto do Museu Judaico. Primeira, a impossibilidade de entender a história de Berlim sem entender a enorme contribuição intelectual, econômica e cultural dos cidadãos judeus de Berlim. Segunda, a necessidade de incorporar física e espiritualmente o significado do Holocausto na consciência e memória da cidade de Berlim. Terceira, que somente com o conhecimento e incorporação desta eliminação e deste vazio de vida judaica em Berlim, poderá a história de Berlim e da Europa ter um futuro humano.³²

O Museu Judaico é um departamento do Museu de História da Cidade de Berlim. A entrada se faz por este museu existente, não há entrada independente, o que implica, segundo Libeskind, que a história dos judeus de Berlim passa, necessariamente, pela história da cidade. Em seu texto define os percursos existentes no interior da obra.

O projeto do Museu Judaico engendra uma reflexão fundamental entre a arquitetura e seu programa. O Museu exibe a história social, política e cultural dos Judeus em Berlim, do século IV ao presente. A nova extensão é conectada ao prédio Barroco por caminhos axiais subterrâneos. O mais extenso conduz à Escada da Continuidade e ao Museu

and incorporation of this erasure and void of Jewish life in Berlin, can the history of Berlin and Europe have a human future.³²

The Jewish Museum is a department of the German Historical Museum in Berlin. The entrance is by this existing museum, there is no independent entrance, meaning that – according to Libeskind – the history of Berlin’s Jews goes necessarily through the history of the city. In his text he defines the existent paths inside the building.

The project of the Jewish Museum engenders a fundamental reflection between architecture and its program, The Museum exhibits the social, political and cultural history of the Jews in Berlin, from the 4th century to the present. The new extension is connected to the Baroque building through underground axes. The longest leads to the Continuity staircase and to the Museum itself, the second axis leads to the Garden of Exile and Emigration, and the third axis leads to a dead end called the Holocaust Void.³³

Libeskind brings a very particular heritage. He is Jewish, born in Poland, lived in Israel and the USA, where he graduated in Architecture at Cooper Union; educational background which surely had a strong influence of the formal investigation and the textual experiments of John Hejduk. The great knowledge of his master’s work is an evident fact in the *Mask of Medusa*. There, Libeskind describes not only each of Hejduk’s projects, but also goes on in the evolution of his thoughts and relations, unveiling some mysteries of his work. In a certain way, Libeskind takes to himself, and also inverts, some of Hejduk’s mechanisms, that, together with the work of Walter Benjamin, converts into a source for the process of designing the Museum.

CAUTION: STEPS!

Work on good prose has three steps: a musical phase when it is composed, an architectonic one when it is built, and a textile one when it is woven.³⁴

As said before, the projects founded in the narrative necessarily use, in its process, another text (the text of the text). The theme of the layers in textual defense is recurrent, even if it is more difficult to visualize it in the building.

To summarize this four-fold structure: Its first aspect is the invisible, and irrationally connected star that shines with an absent light stemming from specific locations. Its second is the cut-off of act 2 of “Moses and Aaron” that culminates in the non-musical fulfillment of the word. Its third is the ever-present dimension of

propriamente dito; o segundo conduz ao Jardim do Exílio e Emigração, e o terceiro eixo conduz a um caminho sem saída do Vazio do Holocausto.³³

Libeskind traz uma herança algo particular. É judeu, nascido na Polônia, viveu em Israel e nos Estados Unidos, onde se tituló arquiteto em 1970 na Cooper Union, formação que, seguramente, contou com uma forte influência da investigação formal e dos experimentos textuais de John Hejduk. O grande conhecimento da obra de seu mestre é um fato patente na introdução de *Mask of Medusa*. Nesta, Libeskind descreve não apenas cada um dos projetos de Hejduk, como também envereda na evolução de seus pensamentos e relações, desvelando alguns mistérios de sua obra. De certa maneira, Libeskind toma para si, e também inverte, alguns dos mecanismos de Hejduk, que juntamente com a obra de Walter Benjamin, se converte em fonte para o processo de projeto do Museu.

ATENÇÃO: DEGRAUS!

O trabalho em uma boa prosa tem três graus: um musical, em que ela é composta, um arquitetônico, em que ela é construída, e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida.³⁴

Como foi dito, os projetos fundamentados na narrativa necessariamente utilizam em seu processo um outro texto (o texto do texto). O tema dos layers (camadas) na defesa textual é recorrente, ainda que seja mais difícil de visualizá-lo na obra:

Para resumir esta estrutura de 4 camadas: a primeira é a estrela de invisível e irracionalmente conectada, que brilha com a luz ausente das direções individuais. A segunda é o corte do ato 2 de Moisés e Aaron, que culmina com o rompimento não musical da palavra. A terceira é a dimensão sempre presente dos berlinenses deportados. A quarta é o apocalipse urbano de Walter Benjamin ao longo de Rua de Mão Única.³⁵

O texto de Benjamin é utilizado por Libeskind de forma muito semelhante à que Hejduk o faz em *Vítimas*. Cada um dos 60 subtítulos de Rua de Mão Única (1-Posto de Gasolina, 2-Sala de Desjejum, 3-N.113, 4-Para Homens, 5-Relógio Normal, 6-Volte para Casa!.....60-A Caminho do Planetário) vai ser espelhado em uma das interseções da estrela de David com seu vazio, através de uma sequência de 60 seções em zigzag do edifício: a carta de Benjamin quando se suicida, um quadro de Liebermann, um poema de Paul Celan em outro lugar, as cartas da Gestapo à mulher de Liebermann etc.

Em um outro momento, Libeskind destaca a importância

the deported and missing Berliners. Its fourth is Walter Benjamin's urban apocalypse along the "One Way Street".³⁵

Benjamin's text is used by Libeskind in a way that is very similar to what Hejduk did in *Victims*. Each of the 60 subtitles of *One-way Street* (1- Gas Station, 2- Breakfast Room, 3- N. 113, 4- For Men, 5- Regular Clock, 6- Come Back Home!... 60- Way to the Planetarium) will be mirrored on one of intersections of the Star of David with its void, through a sequence of 60 zigzag building sections: Benjamin's letter when he commits suicide, a painting from Liebermann, a poem from Paul Celan in another place, the Gestapo letters to Liebermann's wife, etc.

At another moment, Libeskind signals the importance of another text, which is the volumes of the *Gedenkbuch*, books that contain names of Jews with their respective dates of birth, deporting, dates and places where they were probably executed. These data are also used in his project when he transforms each piece of information into lines, focusing his search on the places in Berlin where these inhabitants were born and on the distinct concentration camps where they died – Riga (Latvia), Lodz (Poland), among others. Names, places and relationships, every act is channeled by lines on the ground, lines that in a certain way start to form part of his designing process. On the Holocaust Tower, Libeskind prints all the names taken from the *Gedenkbuch*.

We also witness in Libeskind an eclipse of the traditional notions of subject, time and space. On this building, the reading of subject can be understood by his denial, not in the sense of his existence, but in the sense of putting the subject on situations of uncertainty and doubt. Even if the main theme were the Holocaust victims, the building suggests that the victim is the visitor itself: disconnected forms, non-functionality, anti-ergonomics and psychic instability are some of the aspects that make the Museum singular.

The temporal reading of the building is hard to be done. Time is presented in layers, where past, present and future appear in a fragmentary form, through the allusion of the voids, absences and presences. The superposed time layers propose an archaeology, the same way that Michel Foucault exposes on his writings, evidencing the condition of sections, limits, trace and vestiges. This superposition of time layers does not respond to a decodable representation system, thus not corresponding to a historical referential system understood as it is, but the timelessness class that is also found in Benjamin's text.

The labyrinth-like space is the idea that lies beneath this museum. Besides the labyrinth-like spaces there is a spatial instability that is intentional along the whole building, which can be read on the plan, section view, and on the routes

12, 13 Imagens do interior do Museu. Fonte: Arquivo Propar.
12, 13 Images from inside the Museum. Source: Arquivo Propar.



12



13

14, 15 Imagens do interior do Museu.
Fonte: Fotografia de Jacques Sillos.
14, 15 Images from inside the Museum.
Source: Fotografia de Jacques Sillos.



14



15

de um outro texto, que são os tomos Gedenkbuch, livros que contém nomes de judeus com suas respectivas datas de nascimento, de deportação, datas e locais onde provavelmente foram executados. Estes dados são também utilizados em seu projeto quando transforma cada informação em linhas, centrando sua busca nos locais de Berlim onde estes habitantes nasceram e nos distintos campos de concentração onde morreram – Riga (Letônia), Lodz (Polônia), entre outros. Nomes, lugares e relações, todo ato é canalizado por linhas no solo, linhas que de alguma maneira começam a formar parte de seu processo projetual. Na torre do Holocausto, Libeskind imprime todos os nomes retirados do Gedenkbuch.

Também em Libeskind presenciamos um eclipse das noções tradicionais de sujeito, tempo e espaço. Nesta obra, a leitura do sujeito pode ser entendida com a negação deste, não no sentido de sua existência, mas sim no sentido de colocar o sujeito em situações de incerteza e dúvida. Ainda que o tema principal fosse sobre as vítimas do Holocausto, a obra sugere que a vítima seja o próprio visitante: formas desconexas, não-funcionalidade, anti-ergonomia e instabilidade psíquica são alguns dos aspectos que singularizam o Museu.

A leitura temporal na obra é difícil de ser realizada. O tempo se nos apresenta em layers, onde passado, presente e futuro aparecem de forma fragmentária, através da alusão aos vazios, ausências e presenças. As camadas temporais superpostas propõem uma arqueologia, do mesmo modo que Michel Foucault expõe em seus escritos, evidenciando a condição de recortes, limites, traços e vestígios. Esta superposição de camadas temporais não responde a um sistema de representação decodificável, não correspondendo assim a um sistema histórico referencial entendido como tal, e sim a classe de atemporalidade que também é encontrada no texto de Benjamin.

O espaço labiríntico é a idéia que permeia este museu. Além dos espaços labirínticos há uma instabilidade espacial que é intencional em toda a obra, que pode ser lida em planta, corte e nos próprios percursos. Há uma simulação no sentido de superar as leis da natureza, principalmente a da gravidade, e também a intenção de eliminar a noção clássica de eixo e ordenação da forma. Os limites do objeto arquitetônico não são claramente reconhecíveis através do recorrido humano, situação que remete à idéia da “dobra” deleuziana, no qual o interesse reside naqueles espaços ainda não vistos.

A leitura de Benjamin, via Hejduk e via Libeskind, causa uma sensação de ausências. Ausência de sujeito real, ausência de espaço real e ausência de tempo real, dando

themselves. There is a simulation in the sense of overcoming the laws of nature, mainly gravity, and also the intention of eliminating the classical notion of axis and order of form. The limits of the architectural object are not clearly recognizable through the human recurrent, situation that leads to the idea of deleuzian “fold”, in which the interest lies on those places not yet seen.

Benjamin’s reading, via Hejduk and via Libeskind, causes a sensation of absences. Absence of real subject, absence of real space and absence of real time giving the idea that everything is but a great fiction. Subject, space and time are denied and distorted from their true conception. Text and architecture search for new meanings, elaborating another history, different from the one we know. A parallel history, that no one but the authors themselves, through a mind game, can conceive. Benjamin’s text limits with the infinite of his imagination and of his memories. Libeskind’s and Hejduk’s projects can be seen as the concretization of an imaginary world, a textual concretization that collaborates to disperse the traditional reading systems, and the work of architecture as it is. A complex design process that Hejduk simply calls “breathing”:

I will tell you why I like the air I breathe, of course it keeps me alive, but there is a more important reason. It is because when I breathe the air in I breathe in all the sounds from all the voices since the beginning of time. All the voices that have placed thoughts into the air, that is, thoughts escaping from the soul through the voice into the air which I breathe in. Sounds that I cannot hear - silent sounds filling the air that generations have spoken into. Consequently filling me with words that are an invisible text. An invisible sound text which mingles with my thoughts that are invisible. In essence an internal communion takes place giving the sense of the sublimity of silent transference.³⁶

a entender que tudo não passa de uma grande ficção. Sujeito, espaço e tempo são negados e distorcidos de sua verdadeira concepção. Texto e arquitetura buscam novos significados, elaborando uma outra história, diferente da que conhecemos. Uma história paralela, que ninguém além dos próprios autores, através de um jogo intelectual, consegue conceber. O texto de Benjamin limita com o infinito da sua imaginação e de suas memórias. Os projetos de Libeskind e Hejduk podem ser vistos como a concretização de um mundo imaginário, uma concretização textual que colabora para dispersar os sistemas tradicionais de leitura, e da obra de arquitetura como tal. Um complexo processo de projeto que Hejduk chama simplesmente “respirar”:

Respiro porque me mantém vivo. Mas há uma razão mais importante. Porque quando inspiro, o ar que entra nos meus pulmões contém todos os sons de vozes desde o princípio dos tempos. Todas as vozes que depositaram seu pensamento no ar. Pensamentos escapando da alma através da voz e pelo ar que respiro. Sons que não posso ouvir. Sons silenciosos que enchem o ar em que todas estas gerações haviam falado, enchendo-me assim de mundos que são um texto invisível e sonoro que se mistura com meus pensamentos, que são invisíveis. É, essencialmente, uma comunhão interna, anunciando o sublime das transferências silenciosas.³⁶

NOTAS

* Trabalho apresentado no 2º Seminário Arquitetura e Conceito, NPGAU-UFMG, Belo Horizonte. Novembro, 2005.

** Pensamentos de um Arquiteto

1. Que os traçados arquitetônicos são aparições, rascunhos, ficções.

Não são diagramas, mas fantasmas.

2. Os traçados são similares aos raios X, penetram internamente.

3. As rasuras supõem existências anteriores.

4. Os desenhos e os traçados são como as mãos do cego tocando as superfícies do rosto para entender a sensação de volume, profundidade e penetração.

5. O grafite do lápis do arquiteto desaparece (desenhado), se metamorfoseia.

Pegar um lugar: apresentar traçados, rascunhos, ficções, aparições, raios X dos pensamentos.

Meditações sobre o sentido das rasuras.

Inventar uma construção do tempo.

Traçar condensado. Inundar (densificação líquida) o lugar com letras perdidas e assinaturas desaparecidas.

Gelatinizar o esquecimento.

¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Mesetas*. Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia: Pré-Textos, 2000, p. 11.

² Sobre este momento da crítica ver BRONSTEIN, Laís. "A questão da autonomia formal". Trabalho apresentado no *I Seminário Arquitetura e Conceito*. Belo Horizonte, NPGAU-UFMG, 2003.

³ Cfr. EISENMAN, Peter. "Notes on conceptual architecture". *Design Quarterly*, n.78/79, 1970, pp.1-5.

⁴ EISENMAN, Peter. "Post-Functionalism". *Oppositions*, n.12, 1978, p.ii.

⁵ EISENMAN, Peter. "O Fim do Clássico: o Fim do Começo, o Fim do Fim". In: VVAA. *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman*. São Paulo: MASP, 1993, p. 32.

⁶ Ibidem.

⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Op. cit. pp. 22/23.

⁸ HEJDUK, John. *Víctimas*. Murcia: COAAT, 1993.

⁹ Sobre os projetos de Hejduk para Berlim ver BRONSTEIN, Laís. "Arquitetura e Solidão. John Hejduk em Berlim". *Risco*, n.1, 2003.

¹⁰ HEJDUK, John. *Víctimas*. Murcia: COAAT, 1993.

¹¹ NADAL, Sara. "Los Lugares de la Memoria". FLORES, Ricardo; PRATS, Eva (eds). *John Hejduk. House for a Poet*. Barcelona: ETSAV/UPC, 2000, pp. 35.

¹² DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

¹³ HEJDUK, John. Op. cit., 1991.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Op. cit. pp. 519/521.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. pp.14.

¹⁸ PLA, Maurici. *Máscaras*. Ricardo; PRATS, Eva (eds). Op. cit. pp. 32.

¹⁹ HEJDUK, John. Op. cit., 1991.

²⁰ RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Globo, 2001, pp. 27/29.

²¹ Ibid. p.69.

²² Ibid. p.17/18.

²³ Ibid p.45.

NOTAS

* Trabalho apresentado no 2º Seminário Arquitetura e Conceito, NPGAU-UFMG, Belo Horizonte. Novembro, 2005.

¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Mesetas*. Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia: Pré-Textos, 2000, p. 11.

² About this moment of critique see BRONSTEIN, Laís. "A questão da autonomia formal". Paper presented at *I Seminário Arquitetura e Conceito*. Belo Horizonte, NPGAU-UFMG, 2003.

³ Cf. EISENMAN, Peter. "Notes on conceptual architecture". *Design Quarterly*, n.78/79, 1970, p.1-5.

⁴ EISENMAN, Peter. "Post-Functionalism". *Oppositions*, n.12, 1978, p.ii.

⁵ EISENMAN, Peter. "O Fim do Clássico: o Fim do Começo, o Fim do Fim". In: VVAA. *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman*. São Paulo: MASP, 1993, p. 32, (grifo nosso).

⁶ Ibidem.

⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Op. cit. p.22/23.

⁸ HEJDUK, John. *Víctimas*. Murcia: COAAT, 1993.

⁹ About Hejduk's projects for Berlin see BRONSTEIN, Laís. "Arquitetura e Solidão. John Hejduk em Berlim". *Risco*, n.1, 2003.

¹⁰ HEJDUK, John. *Víctimas*. Murcia: COAAT, 1993.

¹¹ NADAL, Sara. "Los Lugares de la Memoria". FLORES, Ricardo; PRATS, Eva (eds). *John Hejduk. House for a Poet*. Barcelona: ETSAV/UPC, 2000, p. 35.

¹² DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

¹³ HEJDUK, John. Op. cit., 1991.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Op. cit. pp. 519/521.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. p.14.

¹⁸ PLA, Maurici. *Máscaras*. Ricardo; PRATS, Eva (eds). Op. cit. p.32.

¹⁹ HEJDUK, John. Op. cit., 1991.

²⁰ RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Globo, 2001, pp. 27/29.

²¹ Ibid. p.69.

²² Ibid. p.17/18.

²³ Ibid p.45.

²⁴ About this aspect of Rilke's work se preface of Sérgio Augusto de Andrade in RILKE, Rainer Maria. Op.cit.

²⁵ RILKE, Rainer Maria. Op. cit. p.83.

²⁶ About the topic see NADAL, José M. Torres. "Presentación". In: HEJDUK, John. Op.cit., 1991.

²⁷ The text "Images of Thought" is used by John Hejduk on the project Vladivostok.

²⁸ BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.14.

²⁹ Ibid. p.73.

³⁰ Ibid. p. 31.

³¹ LIBESKIND, Daniel. "Between the Lines". *A+U*, n.2, 1992, p.82-83

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ BENJAMIN, Walter. Op. cit. p.31.

³⁵ LIBESKIND, Daniel. Op. cit.

³⁶ HEJDUK, John. "43 years". In: NADAL, Sara. Op. cit. p.39.

- ²⁴ Sobre este aspecto na obra de Rilke ver prefácio de Sérgio Augusto de Andrade em RILKE, Rainer Maria. Op.cit.
- ²⁵ RILKE, Rainer Maria. Op. cit. p.83.
- ²⁶ Sobre o tema ver NADAL, José M. Torres. "Presentación". In: HEJDUK, John. Op.cit., 1991.
- ²⁷ O texto "Imagens do Pensamento" é utilizado por John Hejduk no projeto Vladivostok.
- ²⁸ BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.14.
- ²⁹ Ibid. p.73.
- ³⁰ Ibid. p. 31.
- ³¹ LIBESKIND, Daniel. "Between the Lines". *A+U*, n.2, 1992, p.82-83.
- ³² Ibidem.
- ³³ Ibidem.
- ³⁴ BENJAMIN, Walter. Op. cit. p.31.
- ³⁵ LIBESKIND, Daniel. Op. cit.
- ³⁶ HEJDUK, John. "43 years". In: NADAL, Sara. Op. cit. pp. 39.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRONSTEIN, Laís. "Arquitetura e Solidão. John Hejduk em Berlim". *Risco*, n.1, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra*. Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Mesetas*. Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia: Pré-Textos, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- EISENMAN, Peter. "Post-Functionalism". *Oppositions*, n.12, 1978.
- EISENMAN, Peter. "O Fim do Clássico: o Fim do Começo, o Fim do Fim". In: VVAA. *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman*. São Paulo: MASP, 1993.
- FLORES, Ricardo; PRATS, Eva (eds). *John Hejduk*. House for a Poet. Barcelona: ETSAV/UPC, 2000.
- HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. NY: Rizzoli, 1984.
- HEJDUK, John. *Víctimas*. Murcia: COAAT, 1993.
- LIBESKIND, Daniel. "Between the Lines". *A+U*, n.2, 1992.
- LIBESKIND. "Stars at high noon. An introduction to the work of John Hejduk". In: HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. NY: Rizzoli, 1984.
- NADAL, Sara. "Los Lugares de la Memoria". FLORES, Ricardo; PRATS, Eva (eds). *John Hejduk*. House for a Poet. Barcelona: ETSAV/UPC, 2000.
- PASSARO, Andrés. *La Dispersión*. Concepto, sintaxis y narrativa em la arquitectura de finales del siglo XX. Tese de Doutorado, ETSAB-UPC, 2004.
- PLA, Maurici. *Máscaras*. FLORES, Ricardo; PRATS, Eva (eds). John Hejduk. House for a Poet. Barcelona: ETSAV/UPC, 2000.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Globo, 2001.